



Aprendiendo a mirar: crisis social y crisis espacial en la imagen fílmica

por Antonio Méndez Rubio

En la actualidad, la crisis de las formas tradicionales de entender la acción política es simultánea a la reactivación del potencial político inscrito en las prácticas culturales. La hipótesis básica de este ensayo es considerar la cultura como un espacio pedagógico más difuso y capilar, pero también más efectivo en algunos casos que la educación convencional. Más específicamente, la argumentación se aplica en relación con algunos textos fílmicos recientes que pueden estar proponiendo formas de pedagogía no necesariamente consciente ni deliberada pero, en todo caso, renovada y de largo alcance. La crisis del espacio social puede y debe seguirse, más detenidamente, en producciones audiovisuales contemporáneas, y en concreto en películas que cubran un amplio espectro representativo desde un sentido más funcional al orden institucional actual hasta un nivel más crítico y creativo.

CULTURA GLOBAL Y PEDAGOGÍA CRÍTICA

La tendencia a la globalización está saturando el espacio de los recursos tecnológicos al tiempo que, a gran escala y gran velocidad, intensifica las posibilidades de nuevos usos sociales en el terreno de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.



Tomada en una acepción amplia, la dimensión cultural de la realidad social tiene que ver con el aprendizaje y con la práctica social, con la práctica del aprendizaje y con una concepción de la práctica o acción como proceso de aprendizaje compartido, abierto y continuo. En este sentido es justamente como puede articularse un vínculo educativo entre cultura, política y comunicación audiovisual. El análisis cultural incide entonces en aspectos de la política que inercialmente han sido desatendidos o no entendidos como políticos.

Como ha sugerido A. Appadurai a propósito de las dimensiones culturales de la globalización, “en tanto que las formas de las culturas son cada vez menos tácitas y están cada vez menos ligadas entre sí, y son cada vez más fluidas y politizadas, el trabajo de la reproducción cultural se convierte en un peligro cotidiano” (2001: 58). En otras palabras, las tensiones sociales que implica la globalización cultural implican cada vez con más fuerza el devenir de la vida cotidiana, que asume así cada vez con más fuerza su condición política y crítica. Desde luego, “esta nueva escenografía de dislocaciones globales no corre simplemente en una sola dirección” (APPADURAI, 2001: 54) sino que tiene que ver con las nuevas diversidades sociológicas e ideológicas que pone en juego la propia mundialización del espacio social. Sin embargo, a la vez, esa multiplicidad de diferencias, de resistencias y movimientos sociales, esas por momentos infinitas líneas de fuga resaltan en su misma posibilidad de existencia el creciente poder político de la cultura en sus manifestaciones más profundas: las formas de ver y pensar el mundo, las nuevas modalidades de experiencia y subjetividad, la (re)activación de códigos simbólicos, los conflictos entre culturas y subculturas, etc.

Desde esta perspectiva, puede ser de ayuda reconsiderar la afirmación de Appadurai (2001: 44): “La imagen, lo imaginado, el imaginario: estos son términos que apuntan hacia algo verdaderamente crítico y nuevo en los procesos culturales globales: a la imaginación como práctica social”. La cuestión del imaginario, como faceta constitutiva de toda práctica cultural, se convierte así en un hecho social decisivo, crucial para cualquier forma de *agency* o mediación, así como en “el componente fundamental del nuevo orden global” (2001: 45). La cultura opera así en la vinculación entre el individuo y el mundo que se percibe como real. En este sentido, confiere significación a la realidad, la (re)construye de hecho, subrayando según diversos grados de autoconsciencia las discordancias entre lo ideal y lo real, y canalizando esas operaciones siempre de un modo potencialmente dialógico. De ahí su relevancia táctica en contextos de crisis social como el actual. Es decir, de ahí su capacidad crítica, que Z. Bauman ha resumido explicando cómo “la cultura puede existir únicamente en calidad de crítica intelectual y práctica de la realidad social existente” (2002: 337-338).



Es importante subrayar aquí la deuda mutua que mantienen entre sí cultura y praxis sociopolítica, y poner énfasis, aunque quizá no de una forma tan absoluta como la de Bauman, en la dimensión crítica de la cultura, y especialmente, como el propio Bauman argumenta, en los modos con que la cultura “cuestiona constantemente la sabiduría, la serenidad y la autoridad atribuidas a lo Real” (2002: 341).

La idea de un orden social construido culturalmente es clave para entender la época moderna, así como las tensiones y diferencias que implica una noción de la cultura como práctica social conlleva necesariamente la consideración de otras modernidades visibles y/o invisibles, posibles y/o imposibles. Tanto la idea de la cultura como dimensión simbólica de la praxis, por un lado, como la comprensión de la función política del imaginario, pueden retrotraerse a la noción gramsciana de hegemonía. No en vano, el propio A. Gramsci, durante el primer tercio del siglo XX, insistió una y otra vez en cómo las condiciones de la hegemonía se jugaban en factores culturales tan estratégicos como la educación o los medios de comunicación:

Podría ser interesante estudiar en concreto la organización cultural que anima al mundo ideológico y examinar su funcionamiento práctico. [...] La escuela, en cada uno de sus niveles, y la Iglesia son las dos mayores organizaciones culturales en cualquier país por el número de personas que emplean. A ello hay que añadir los diarios, las revistas, la actividad editorial y las escuelas privadas. (GRAMSCI 2011: 62)

El interés de Gramsci por la hegemonía, como es bien sabido, va unido a la importancia creciente que en la modernidad adquiere la cuestión de la cultura popular. Más recientemente, la función pedagógica de la cultura popular ha sido resaltada por autores como H. Giroux al insistir en que,

la pedagogía se refiere a la creación de una esfera pública, que reúne a la gente en diversos sitios para hablar, intercambiar información, escuchar, sentir sus deseos y dilatar sus capacidades para la alegría, el amor, la solidaridad y la lucha. Aunque no deseo idealizar la cultura popular, es precisamente en sus diversos espacios y esferas donde está teniendo lugar, a escala mundial, la mayor parte de la educación que tiene importancia. [...] Lo pedagógico y lo político se juntan en sitios que las escuelas frecuentemente ignoran. (GIROUX 1996: 12-13)

Desde esta óptica, la pedagogía crítica se presenta para Giroux (1996: 56) como una forma de activismo político que contribuya a intervenir en el modo en que las subjetividades se producen dentro de relaciones y condiciones sociales particulares. Se recalca así como el conocimiento, el poder y el deseo se producen en condiciones singulares de aprendizaje cultural.



La tarea de la pedagogía crítica tiene así que ver con el trabajo democrático por extender el margen de acción ideológico y material para los individuos y los grupos, esto es, por ensanchar las zonas de interacción mundana y de lucha por la libertad en los espacios de la vida en común.

Como apuntaba Giroux hace ya dos décadas, "el desafío de una nueva política cultural, que tome en serio la cultura popular y los medios de comunicación, es un desafío tanto pedagógico como político" (1996: 79). La crisis social reclama como nunca una pedagogía crítica, a la vez que ésta puede y debe contribuir a elaborar la crisis justamente en un sentido sociocultural y no meramente economicista, como de hecho prefiere hacerlo la opinión pública. Las subjetividades se forman en la interacción entre hegemonía y pedagogía, del mismo modo que se transforman en la interacción entre pedagogía crítica y discursos y prácticas anti-hegemónicas. Con el empuje del neoliberalismo y su afán por 'modernizar' la educación y la economía, se ha producido un ascenso de nuevas formas de individualismo, instrumentalismo y consumismo que han instaurado un nuevo consenso o acuerdo hegemónico. En paralelo, en las instituciones educativas "se han examinado el currículum (explícito y oculto), la pedagogía y las formas de educación, para ver cómo 'representan' las relaciones de dominación y explotación en la sociedad en su conjunto" (APPLE 1997: 47). Con el advenimiento en el siglo XXI de las redes sociales se abren nuevas opciones de aprendizaje crítico y creativo, donde por ejemplo el recurso al vídeo agiliza la comprensión y el contraste entre nuevas experiencias y expectativas (DUARTE-FREITAS, KEMCZINSKI, TOBÍAS-MARTÍNEZ 2015). No obstante, no han avanzado igualmente los análisis críticos de la pedagogía activa fuera de las escuelas, con la que de hecho la escuela se viene confrontando en condiciones crecientes de precariedad estructural.

A propósito de la relación entre pedagogía, hegemonía ideológica y globalización cultural, todavía se puede pensar en los siguientes términos de M. Apple (1986: 205-206):

Tendríamos que investigar no sólo el conocimiento escolar explícito y tácito y los apuntalamientos ideológicos, éticos y evaluativos de los modos en que ordinariamente pensamos en nuestra actividad escolar, sino que también deberíamos investigar otros aspectos del aparato cultural de una sociedad. Televisión y medios de comunicación, museos y carteleras cinematográficas, películas y libros, todo lo que constituya una contribución duradera a la distribución, organización y, por encima de todo, control social del significado.

Por eso la cuestión requiere de una teoría crítica de la cultura que permita encarar la complejidad del poder.



De este modo se puede ir entendiendo mejor cómo la reproducción ideológica no puede separarse ni de la educación formal o escolar ni de la 'pedagogía invisible' (BERNSTEIN) que está operando tanto dentro como (cada vez más) fuera de las aulas. Solamente así se hace viable reconocer hasta qué punto "el problema de aprender es una parte de la producción" (LUNDGREN 1992: 18) y, en consecuencia, hasta qué punto la producción cultural se vuelve clave precisamente en su sentido amplio de producir deseo, imaginación, ideas, miradas...

LA CRÍTICA ESPACIAL DE LA CRISIS SOCIAL

En la película *Pierrot Le Fou* (1965) de Jean-Luc Godard afirma uno de los personajes: "lo que hay entre la gente: el espacio". En efecto, la cuestión del espacio como cuestión social puede ser una de las líneas de trabajo más urgentes y fecundas en un momento crítico como el presente. De hecho, la fórmula 'crítica espacial' ha sido planteada por H. Lefebvre en su ensayo (original de 1974) titulado *La producción del espacio* (2013). Para Lefebvre, teniendo en cuenta las nuevas presiones productivas y mercantiles de un sistema social cada vez más mundial, la configuración el espacio se convierte en una cuestión sociopolítica de primer orden de cara a la elaboración de nuevas formas de crítica: "Crear (producir) el espacio planetario como soporte social de una vida planetaria metamorfoseada, abierta a sus múltiples posibilidades, permitiría abrir el horizonte" (2013: 451). El sentido de una crítica del espacio procedería del hecho que el espacio es, después de todo, el 'marco de la vida', del encuentro intersubjetivo, de la comunicación social. "El espacio", siguiendo a Lefebvre (2013: 149), "es la morfología social". Las condiciones de la vida moderna implicarían una subordinación económica del espacio al tiempo. Aun así, justamente una reflexión sobre el espacio y sus límites puede seguir contribuyendo a un análisis crítico de los límites del modelo social actual.

El espacio global se habría constituido como un vacío abstracto, infinitamente disponible y manejable, donde los sujetos alucinan una experiencia de deslimitación, de proximidad absoluta o 'aldea global' (MACLUHAN), a la manera de lo que Sloterdijk ha llamado un 'Gran Interior':

Dentro del espacio interior capitalista de mundo hay que partir de la primacía de los hechos económicos; pero estos hechos tienen siempre, por sí mismos, un carácter político-mundial, más exactamente: geopolítico, porque el Gran Invernadero no puede ser administrado con éxito sin aseguramiento de recursos y *management* de la piel exterior. (SLOTERDIJK 2007: 295)



En relación con este punto, lo económico, lo político y lo cultural convergen en la distribución del espacio como producto social y también como lugar de producción social. Lefebvre (2013: 111-112) señala que,

el capitalismo y el neocapitalismo han producido el espacio abstracto que contiene el 'mundo de la mercancía', su 'lógica' y sus estrategias a escala mundial, al mismo tiempo que el poder del dinero y el del Estado político. Este espacio abstracto se apoya sobre las vastas redes bancarias, comerciales e industriales (las grandes unidades de producción). Pero asimismo sobre el espacio de las autopistas, aeropuertos, redes de información, etc.

Es decir, Lefebvre entiende el espacio como parte de las fuerzas productivas, mercantilizado y políticamente instrumentalizado, pero conteniendo a la vez virtualidades orientativas tanto para los sujetos, como para los cuerpos y las relaciones que estos cuerpos mantienen entre sí.

Por eso la producción del espacio tiene que ver en un sentido amplio con los conflictos sociales y las luchas políticas: porque las diferentes opciones de (de)construir frentes y fronteras espaciales afecta directamente (a la vez que se ven afectadas por) las tensiones y líneas de fuerza que atraviesan la vida en común. La globalización neoliberal, tomada como un proyecto sistémico orientado a la 'desaparición del exterior' (MÉNDEZ RUBIO 2015), impone una ausencia de fronteras geopolíticas para la circulación de capitales, al tiempo que refuerza nuevas fronteras de desigualdad económica, política y cultural entre la gente. La totalización capitalista del espacio global, así, compensa su presión antisocial bajo nuevas formas de privatización, domesticidad y aislamiento. Paradójicamente, la aceleración y compresión del tiempo se articula socialmente con una deslimitación del espacio que lo vuelve tan extenso como abstracto, tan infinito como vacío. Siguiendo una dinámica similar a la de un circuito eléctrico multidireccional, la crisis económica y política, como no puede ser de otra forma, implica al mismo tiempo una crisis de la interacción, de la socialidad.

La principal premisa de Lefebvre es, en fin, que "el espacio contiene relaciones sociales y es preciso saber cuáles, cómo y por qué" (2013: 86). Lejos de confundirse con el espacio mental y/o el espacio físico, el espacio social necesita ser visto como es vivido, esto es, como un juego de emplazamientos y desplazamientos específicos donde se forma y transforma nuestra experiencia de la intersubjetividad y la convivencia. Descifrar este juego, intervenir en él, pasa por reconocer lo mejor posible la forma del espacio dominante en cualquier sociedad y, por tanto, por rastrear cómo las concepciones del espacio se imbrican en series de signos (visuales, verbales, gestuales, sonoros...). Así podrían entenderse mejor las relaciones entre espacio e ideología a la hora de reconocer las nuevas formas de hegemonía en una coyuntura histórica crítica (LEFEBVRE 2013: 103).



Si la globalización se ha interpretado como una ‘sociedad *indoor*’ o ‘gran interior’ (SLOTERDIJK 2007) de aquí se puede deducir que el exterior sigue no solamente existiendo sino existiendo de una forma negada o espectral, como bien se está aprendiendo a través de la tragedia migratoria, la intemperie de multitudes buscando refugio o asilo, o en las nuevas formas de pobreza y precariedad que la legalidad permite y genera. Por ‘desaparición del exterior’ habría entonces que entender no un exterior finalmente eliminado o superado sino convertido en una amenaza ambiental o espectral, en un lugar de violencia y muerte cada vez más invisible por ser cada vez más inminente. Dentro y fuera, vistos así, no solamente no han disuelto sino que han reafirmado su frontera como una frontera de miedo y de daño. Por su parte G. Bachelard, en su conocido ensayo *La poética del espacio* (original de 1957) indicaba:

Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del ‘sí’ y del ‘no’ que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo. (BACHELARD 1998: 250)

Si la casa puede pensarse como un mundo de protección, o si el bosque puede simbolizar una vivencia pre-subjetiva de inmensidad inconsciente, en el caso de una megalópolis del siglo XXI se asistiría a un espacio donde el espacio se vacía, el tiempo se acelera y el consumo se totaliza a la vez que la pobreza se vuelve no solamente una vivencia real cada vez más frecuente sino, a la vez, una especie de miseria ambiental, de ‘violencia lenta’ (NIXON 2013). Lo que llamaba Bachelard “topoanálisis” (1998: 38) ayudaría aquí a reconocer las líneas de fuerza ideológicas y psicológicas que están precarizando la vida colectiva y la vida íntima.

Cuando los signos como los sonidos o las imágenes se vuelven material decisivo para pensar el espacio y la reproducción social entonces puede quizá decirse que materiales tradicionalmente considerados de interés semiótico, o estético o poético, adquieren prioridad política tanto para la teoría como para la práctica crítica. Desde Bachelard (1998) hasta Rancière (2012) se viene elaborando de forma matizada cómo lo espacial y lo visual, e incluso lo poético y lo artístico, se vuelven relevantes para la comprensión y la intervención en el mundo y la vida cotidiana. No por casualidad el arte contemporáneo se ha visto atravesado por un énfasis crítico y creativo en el espacio. Mientras el giro hacia las vanguardias de principios del siglo XX contribuyó a transformar el espacio en un campo dinámico y conflictivo, y mientras proliferaban manifestaciones innovadoras en la formalización del espacio tanto en la pintura, la escultura o la arquitectura como en el teatro, el arte público o el cine, se iban reconociendo cada vez mejor las relaciones entre espacio y poder en las convenciones representativas como las propias de la perspectiva lineal (PANOFKY 1999).



De ahí la aseveración de R. Arnheim: “A lo largo del siglo XX, el término ‘espacio’ ha ocupado un lugar predominante en muchos debates” (2002: 34). Una aproximación transversal, interdisciplinar, a los modos de producción del espacio en la sociedad actual ayudaría sin duda a evaluar crítica y pedagógicamente sus dimensiones culturales. En resumen, a modo de primera conclusión provisional, se puede recordar aquí la sugerente tesis de Lefebvre (2013: 117): “¡Cambiar la vida! ¡Cambiar la sociedad! Nada significan estos anhelos sin la producción de un espacio apropiado”.

IMAGINACIÓN, IMAGEN, IMAGINARIO

“El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja” (BACHELARD 1998: 42). Por lo tanto, a la hora de considerar el vínculo entre acción social y pedagogía crítica, es necesario tanto diferenciar como relacionar espacio, práctica social e imaginación. Al tiempo, parece urgente no solamente saber conectar sino también distinguir de una forma elemental y pragmática términos como ‘imaginación’, ‘imagen’ e ‘imaginario’. Si bien es fácil entender por ‘imagen’ una figura o representación visual, sin embargo es menos clara la distinción entre imaginario e imaginación. En un nivel básico, como el que aquí se requiere, la ‘imaginación’ remite a la capacidad inventiva y de proyección visual propia del sujeto, mientras que el ‘imaginario’ designa, más bien, un espacio de (re/des)conocimiento que constituye al sujeto como sujeto a la vez que sitúa su experiencia en un límite de la conciencia donde ésta ha de ser continuamente enfrentada a su deseo. Lo que está aquí en juego tiene que ver, así, tanto con lo consciente como con lo inconsciente, con la toma de conciencia pero también con la proyección de deseos, con la racionalidad pero también con la emocionalidad, con las dinámicas socioculturales pero también con la implicación radical del sujeto en el mundo a través de su mirada. En este sentido, por ejemplo en relación con la imagen fílmica,

el problema de la mirada no sólo remite a una subjetividad definida desde los presupuestos de la intencionalidad y de la unicidad de la conciencia consiga misma (el sujeto ‘racionalista’ de una antropología liberal) sino también a una subjetividad, la de los espectadores tanto como la del personaje, atravesada por la pulsión (según el lenguaje psicoanalítico) y por la pasión (según la tradición filosófica), más precisamente la pasión ‘escópica’, el deseo de mirar. (ABRIL 2007: 45-46)

Si la visión es ya un proceso avanzado en la autoconciencia y el reconocimiento de la intencionalidad, el caso de la mirada es distinto, de hecho, es previo: la mirada activa modalizaciones de la subjetividad que no están cumplidas ni cerradas, que movilizan el deseo (el cuerpo, la acción, la vivencia de la realidad...) de una forma siempre anhelante, incompleta. De hecho podemos mirar sin ver (como cuando



decimos a alguien: "Mira allí... ¿lo ves?"). Es cierto que la 'imagen' remite a la representación, esto es, a un código de presencia e identificación. Pero tampoco lo es menos que esta presencia de la imagen puede llevarse hasta un régimen de reproducción o proliferación imaginativa ('imaginación') o retrotraerse hasta las condiciones menos conscientes de constitución de una subjetividad siempre en falta ('imaginario'). En suma, como diría B. Noël (2014: 11), "la mirada es el espacio comunicante. Hace del espacio el elemento de la comunicación. Su materia."

Por tanto, no solamente la imaginación, como se suele decir ('¡la imaginación al poder!'), sino también el imaginario mantiene una relación constitutiva con el poder tomado en su condición relacional, subjetiva e intersubjetiva, es decir, comunicativa y social. En sus escritos del período 1930-40 ya J. Lacan presentó la noción de 'estadio del espejo' para explicar, sobre la base de las investigaciones freudianas, cómo el desarrollo de la psique infantil, entre el medio año y el año y medio aproximadamente, pasa por una fase donde su identidad se establece sobre el fundamento inestable de las imágenes que el *infans* tiene del mundo y de sí mismo. La *imago* juega así una papel formativo crucial en la génesis del yo-ideal, en la relación estructural entre mirada o cuerpo y realidad o mundo, entre interior (*Innenwelt*) y exterior (*Umwelt*). Pero hay que insistir en que esas imágenes, tomadas como significantes, no simplemente instauran delimitaciones más o menos objetivas de lo real, sino además fisuras o "líneas de fragilización" (LACAN 2013: 103) en la estructura del 'yo' como sujeto social. En los términos de Lacan (2013: 102-103):

El sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad – y hasta la armadura por fin asumida de una identidad alienante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental. Así la ruptura del círculo del *Innenwelt* al *Umwelt* engendra la cuadratura inagotable de las reaseveraciones del 'yo'.

Desde esta perspectiva analítica, Lacan plantea la relación entre imagen y subjetividad en los términos de una espacialidad (auto)crítica, a modo de un "lugar marcado por la ceguera" (2013: 49). A la vez, esa precariedad es la que abre la conciencia a su propia crisis tomada como una oportunidad incesante de transformación. De ahí que el objetivo de Lacan sea en todo momento "mostrar la fecundidad psíquica de toda insuficiencia vital" (2013: 96), y que el énfasis en esta insuficiencia tenga que ver con el desmontaje (tan psicológico o individual como político o colectivo) de esa "armadura" o "coraza" – por usar una palabra defendida por W. Reich ya en 1933 para denunciar los fundamentos de la ideología fascista (REICH 2014).



La mirada se conecta así con tensiones y conflictos que, en la medida en que dependen de la dialéctica interior/exterior (y en la medida en que esta dialéctica se apoya en un terreno abierto y movedizo) vuelven el mundo y su imagen en última instancia irrealizables. Justamente esa condición insuficiente de la mirada-cuerpo es la que activaría el deseo del otro, lo que hace que necesariamente se confundan subjetividad e intersubjetividad. Como escribió el poeta A. Rimbaud: "Je est un autre".

Como ocurre también al sujeto y al mundo, "las imágenes no se acomodan a las ideas tranquilas, ni sobre todo a las ideas definitivas" (BACHELARD 1998:28). La realidad social contemporánea plantea desafíos urgentes y profundos tanto a la práctica crítica como a la teoría crítica (como una dimensión crucial de la práctica), y como una parte de esa labor, debería incorporarse cuanto antes a la agenda la dimensión de "transubjetividad de la imagen" (BACHELARD 1998: 10). De la misma forma que lo (in)consciente participa de una dimensión transindividual, también la imagen participa de esa zona del aprendizaje puesto que desempeña una función crucial en la relación conflictiva entre lo imaginario y lo simbólico que constituye al sujeto en su relación con un mundo en conflicto. Un análisis de la imagen que preste atención tanto a su funcionamiento semiótico y simbólico como ideológico y sociológico es, a día de hoy, una necesidad sociopolítica de primer orden a la hora de aprender a mirar.

LA PANTALLA COMO ORTOPEDIA

La pantalla de cine, como variante específica de la pantallización general que experimental la vida social, funciona culturalmente como un proyector y también como un espejo o espacio donde lo simbólico se retrotrae hasta su condición fundante, formativa, esto es, no tanto imaginativa como imaginaria. De ahí su vinculación crítica a lo que Lacan llamaría una "ortopedia de la totalidad". En la imagen filmica se puede atender a cómo "nuestra *praxis* responde a la categoría del espacio", argumenta Lacan, "si se comprende mínimamente en ella ese espacio imaginario donde se desarrolla la dimensión de los síntomas" (2013: 114). El cine puede tomarse, en fin, como un artefacto cultural clave para entender los procesos de crisis y transformación social en curso.

Desde muy pronto, el cine fue percibido por autores como R. Desnos (*Le rêve et le cinéma*, 1923) o A. Artaud (*Sorcellerie et cinéma*, 1927) como un espacio de liberación inconsciente, de cruce entre sueño y realidad. Pero es desde la década de 1980 cuando se viene estudiando la relación pragmática entre montaje, espacio filmico e implicación de la mirada del espectador.



En este campo son de referencia los análisis realizados por J. Aumont, quien en su ensayo *L'espace et la matière* (1980) entendería el film como "una organización de elementos significantes" (1980: 10) cuyos efectos múltiples implican al espectador en la práctica. Según Aumont, el espacio fílmico se construiría mediante una serie de implicaciones del espectador (a través del juego de puntos de vista y de miradas) y la narración fílmica se apoyaría sobre esta implicación. Siguiendo a S. Heath, señala Aumont que,

el cine narrativo intenta transformar el 'espacio' (más o menos indiferenciado, simple resultado de las propiedades miméticas básicas del aparato fílmico) en 'lugar', es decir, un espacio vectorizado, estructurado, organizado según la ficción que se desarrolla y enmascarado afectivamente por parte del espectador de manera diferenciada. (AUMONT, MARIE 2002: 189)

Al mismo tiempo, la dialéctica selectiva que la pantalla plantea entre lo presente y lo ausente haría del espacio fílmico un elemento significativo que apela continuamente no solamente al funcionamiento de una determinada imagen sino también de un determinado imaginario que, a través de la mirada espectral, es tan individual como colectivo. No extraña que el propio Aumont insistiera en cómo esta tensión crítica entre imagen e imaginario debería trasladarse, más allá del cine, a la perspectiva del análisis audiovisual en relación con el problema del poder y la construcción social de la hegemonía (AUMONT 2002: 296).

La noción de 'sutura' apelaría tanto a las relaciones entre planos de un film como a las relaciones entre plano y mirada, y esto en virtud siempre de cómo el espacio fílmico convoca un espacio figurado sino además un espacio no visible, no consciente, que contribuye eficazmente a emplazar al espectador en relación con el film. Dado que la sutura "incluye las distintas posiciones del sujeto-espectador en relación 'tanto' con el espacio del campo, 'como' con el del 'otro campo'" (AUMONT, MARIE 2002: 244) entonces debe poder afirmarse que los efectos de una imagen fotográfica o fílmica apelan tanto a lo consciente como a lo pre- y lo in-consciente. Esta línea de trabajo es la que empezaría a difundir Ch. Metz (2001) al reivindicar el cine a la vez como industria y como "maquinaria mental" (2001: 23) donde las operaciones del significativo y las percepciones psico- e ideológicas no se reducirían a dispositivos meramente internos o individuales sino también sociales y políticos. En términos de Metz (2001: 20),

el cine es una técnica de lo imaginario. Técnica, además, que corresponde a una época histórica (la del capitalismo) y a un estado de sociedad, la llamada civilización industrial. En el sentido común de la palabra, porque la mayoría de películas consisten en relatos ficcionales. En el sentido lacaniano, además, cuando lo imaginario, opuesto a lo simbólico pero en imbricación, designa la fundamental añagaza del Yo, la marca duradera del espejo que aliena al hombre a través de su



propio reflejo, el deseo como puro efecto de carencia y anhelo sin fin, el núcleo inicial del inconsciente. Cómo dudar de que todo esto no se reactive con los juegos de ese 'otro espejo' constituido por la pantalla cinematográfica...

Hay que decir que la función ortopédica de la pantalla, tal como la aborda Metz, incurre a su vez en una cierta "ortopedia teórica" (CARCELLER, COMPANY, PONCE, TALENS 1983: 33) al conceder una importancia a los códigos lingüístico-semiológicos que estructuran el texto, que a su vez queda confundido por Metz con el significante lacaniano sin más. De esta forma, Metz abre a la vez que bloquea una consideración móvil y situacional de los efectos que produce la imagen fílmica. Aun así, puede seguir siendo de utilidad crítica su forma de tratar el cine como una 'maquinaria mental': en cuanto 'máquina' el cine puede y debe analizarse dentro del desarrollo conflictivo del industrialismo moderno (y más concretamente de la expansión de Hollywood); en cuanto 'mental' puede y debe analizarse como un dispositivo de movilización estratégico para entender la formación contemporánea de la (inter)subjetividad. En tanto sistema tecnológico y económico, conviene recordar que "el aspecto industrial es la base del lado creador del cine" (GUBACK 1980: 25). En tanto mecanismo de producción de sentido, su función resultaría constitutiva para entender la pantalla como un recurso especular, en el sentido del espejo lacaniano, de cara a la formación del Yo como identificación con (y a través de) el régimen fantasmático de la imagen.

Lo imaginario, como vínculo entre sentido latente y sentido manifiesto, sitúa las cuestiones relativas a la imagen fílmica en relación tanto con la espacialidad del mundo social como, al mismo tiempo, con la topología crítica que organiza los desplazamientos entre lo imaginario y lo simbólico, entre lo inconsciente y lo consciente, entre el deseo y la realidad... Por su parte, Aumont tomaría como caso ejemplar la película de J. Renoir *La règle du jeu* (*La regla del juego*, 1939), donde el espacio se elabora como un espacio unitario, penetrable y extensible, de manera que el montaje provoca una percepción realista y la crítica sociopolítica se articula con una crítica de la percepción del espacio. Renoir denuncia en sus diálogos las 'reglas estrictas de sociedad', su autoritarismo tautológico ('las reglas son las reglas'), a la vez que el montaje entre planos, el juego con los *raccords*, y el tratamiento de las escenas en el campo de cada plano, van construyendo un espacio autocrítico donde el exterior amenaza la seguridad del interior burgués. Mientras durante el film de Renoir "el espacio no dejará de abrirse frenéticamente" (AUMONT 2002: 192) en la escena final de *La regla del juego* se plantea un movimiento de repliegue de los protagonistas en su residencia de lujo, en medio del duelo nocturno, como sombras buscando un refugio contra la intemperie del mundo. Esta escena final puede así entenderse como un síntoma o metonimia de la clase burguesa encerrándose en sí misma contra un exterior amenazante, espectral, dentro de un contexto histórico de entreguerras y crisis económica internacional – una sociedad que Renoir compararía a menudo con un volcán.



La regla del juego (La règle du jeu, J. Renoir, 1939).



La regla del juego (La règle du jeu, J. Renoir, 1939).



Esta escena de Renoir podría tener su contraparte en el final de *El ángel exterminador*, de L. Buñuel (1962), donde el interior burgués se colapsa en un encierro irracional y, al cabo, el coro de personajes consigue salir a un espacio nocturno, absurdo e incluso agresivo (reprimido por las fuerzas del orden). Si la clase dirigente disponía todavía en los años treinta de un refugio posible, fiable, ya en los años sesenta sus miembros serían presentados por Buñuel como rehenes de su propio ensimismamiento: ese espacio de protección se habría deteriorado a la vez que se habría erosionado la frontera entre interior y exterior, viéndose éste colonizado por la represión. Las transformaciones del espacio social a escala global, en los decenios posteriores, no harían más que confirmar la agudización de estas crisis del espacio, la experiencia y la mirada.



El ángel exterminador (L. Buñuel, 1962)



El ángel exterminador (L. Buñuel, 1962)

MIRANDO MODOS DE MIRAR

“Si el nuevo lenguaje de las imágenes se utilizase de manera distinta, éstas adquirirían, mediante su uso, una nueva clase de poder”. Con esta idea argumentaba J. Berger (2002: 41) la función básicamente política de la mirada y la visión, en el sentido de su relevancia táctica a la hora de (trans)formar no solamente experiencias personales sino la experiencia histórica que constituye nuestra relación con el mundo, con los otros. En *Modos de ver* Berger explicaba cómo esta dimensión política del acto de ver está conectada con el hecho de que lo que vemos depende del lugar desde el que vemos (2002: 24-25). Siendo cierta la afirmación de Berger en cuanto a que “toda imagen encarna un modo de ver” (2002: 16), lo es también, en fin, que todo modo de ver se enlaza con modos de mirar, y que éstos dependen de cómo nos situamos en relación con aquello que miramos y vemos.

Atendiendo al funcionamiento social de los medios audiovisuales, se reconoce ahí una especie de ambivalencia: “se usan política y comercialmente para enmascarar o negar lo que su existencia hace posible; pero en ocasiones los individuos los utilizan de diferente modo” (BERGER 2002: 38).



Berger sitúa así su enfoque crítico en la estela de W. Benjamin, quien ya en la década de 1930 había abierto la vía de considerar el cine como un nuevo espacio técnico para la participación social, pero también, a la vez, en cómo “la industria cinematográfica tiene gran interés en agujonear esa participación de las masas por medio de representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes” (BENJAMIN 1990: 41). Por esta vía, como dice otro de los personajes de *Pierrot Le Fou* (J. L. GODARD, 1965) “cada película es un campo de batalla”. Y lo es, como se ha intentado plantear aquí, en la dirección tan profunda como inconsciente (o hasta invisible) de cómo “en el cine la ilusión interrumpe lo real con lo imaginario” (MAGALHAES 2008: 2010).

Tomado como artefacto tecnológico y cultural, el cine maneja series intensivas de imágenes que pueden tender o no a producir efectos críticos en la mirada y en la (in)consciencia (trans)individuales. El montaje fílmico se puede encaminar a la determinación de un Todo, de un Significado, como ya ocurría en pioneros como Griffith o Eisenstein, o bien puede descomponer y cuestionar esa totalidad haciendo posible percepciones más abiertas de lo real, como se puede observar en el trabajo con los encuadres de Antonioni o de Ozu, o bien en el juego con las elipsis en Chaplin o Lubitsch, o en la tensión dinámica con que se articulan los planos en Wenders o en el propio Renoir. Entre esa infinitud de opciones pragmáticas, tanto el tiempo como el espacio resultan cruciales para situar el conflicto entre presencia y ausencia, realidad y deseo, convención y trasgresión, ilusionismo y subversión... En lo que al espacio se refiere, su condición sustantiva para la formación de la socialidad (tratada por Lefebvre 2013) lo convierte en una zona de preguntas críticas para entender mejor la relación actual entre mirada, imagen y vida social.

Es importante insistir en cómo la imagen fílmica no solamente alcanza sino que puede perforar la conciencia y sus límites, y en cómo este tipo de interferencia en el circuito de reproducción de la realidad debería ser tenida por una condición pedagógica y política de primer orden. Tal como lo apuntara ya G. Deleuze (2001b: 170), “la pantalla misma es la membrana cerebral donde se enfrentan inmediatamente, directamente, el pasado y el futuro, lo interior y lo exterior, sin distancia asignable, independientemente de cualquier punto fijo”. Este carácter liminar de la pantalla, que a su vez puede tender a un uso más convencional-inercial o más crítico-creativo, puede ser ilustrado finalmente con algunas muestras de cómo se viene trabajando con el punto de vista, la mirada y el espacio social en el cine contemporáneo. Para ello, van a indicarse a continuación algunos ejemplos puntuales con un propósito únicamente aproximativo, indicial, confiando en que sean una orientación para poder seguir elaborando las premisas con las que se ha venido obrando en este ensayo.



En primer lugar, para ilustrar cómo es representada la crisis del espacio social en películas recientes de impacto internacional y masivo, se puede tomar como muestra indicativa el film de la factoría Disney titulado *Un canguro superduro* (*The Pacifier*, 2005). La historia, protagonizada por el célebre actor Vin Diesel, narra las peripecias de una familia que debe quedar al cuidado de un soldado de élite, cuya función en el guión es simultáneamente, y de manera explícita, tanto militar como paternal. Esta figura de autoridad y pacificación vive el reto tanto de proteger a la sociedad y el estado contra ataques enemigos como de disciplinar a los niños y protegerlos contra cualquier amenaza externa. En este punto, la tensión entre interior y exterior se canaliza aquí mediante la sublimación del espacio doméstico como lugar de seguridad y bienestar, de aislamiento y a la vez de confort. En la secuencia central del film, el plano general de la casa familiar enmarca la acción y el suspense de las peripecias que viven los personajes, haciendo que toda esa acción pivote en torno al espacio autosuficiente del hogar familiar.



Un canguro superduro (*The Pacifier*, A. Shankman, 2005)

Por supuesto, en el centro de este espacio cerrado la figura masculina del soldado despliega su condición de 'papá' con un poder multifuncional.



Un canguro superduro (The Pacifier, A. Shankman, 2005)

La autoridad absoluta (o falocéntrica) del protagonista (al que hace referencia ya el título de la película) lo pone en relación con un modo de identificación o implicación del espectador preferentemente masculino, que toma como figura de leader a este ideal de sujeto a la vez agresivo y amable. Como tal vez diría Lacan, “lo que nos interesa aquí es la función que llamaremos pacificante del **ideal del yo**, la conexión de su normatividad libidinal con una normatividad cultural, ligada desde los albores de la historia a la *imago* del padre” (LACAN 2013: 121). A la vez, la hegemonía de esta *imago* se encuadra en un espacio doméstico, que es su condición de convivencia cotidiana y de proyección social. La mirada se emplaza así en un punto de vista que, como ocurre en la secuencia inicial de *Garfield* (P. HEWITT, 2004), toma el exterior como “un nido de problemas”, como un espacio vacío y peligroso que se continuamente se contrapone al tratamiento acogedor del espacio privado, organizado (como las aventuras de este simpático gatito) alrededor de la televisión.



Garfield (P. Hewitt, 2004)

Esta idealización del espacio doméstico refuerza (y es reforzada por) la idealización de una subjetividad supuestamente autosuficiente y manifiestamente defensiva. El 'superyó' se configura así en condiciones de aislamiento espacial, como es propio de las ilusiones psicopatológicas de la modernidad oficial (LACAN 2013: 133). El relato prototípico del cine *mainstream* reproduce así una y otra vez el supuestamente liberador de un personaje (masculino) que entiende el espacio exterior como lugar de realización y libertad individual, pero tratándose de un exterior que está caracterizado como la realidad establecida, es decir, que está identificado como un falso exterior puesto que solamente es un espejismo que refleja la forma de vida propia de lo que Sloterdijk (2007) llamaría el 'Gran Interior'. En películas célebres como *Antz* (*Hormigaz*, 1998) o de una forma más sofisticada *The Truman Show* (*El Show de Truman*, 1998) este planteamiento termina por reforzar la realidad dada como lugar de felicidad, libertad y *summum* vital. Como se aprecia incluso en la imagen promocional de *Antz*, el individuo celebra su *happy end* en un entorno abierto que reproduce (en una clave de propaganda de lo existente) las condiciones reguladoras de una realidad social asfixiante y cerrada.



Hormigaz (Antz, E. Darnell / T. Johnson, 1998)



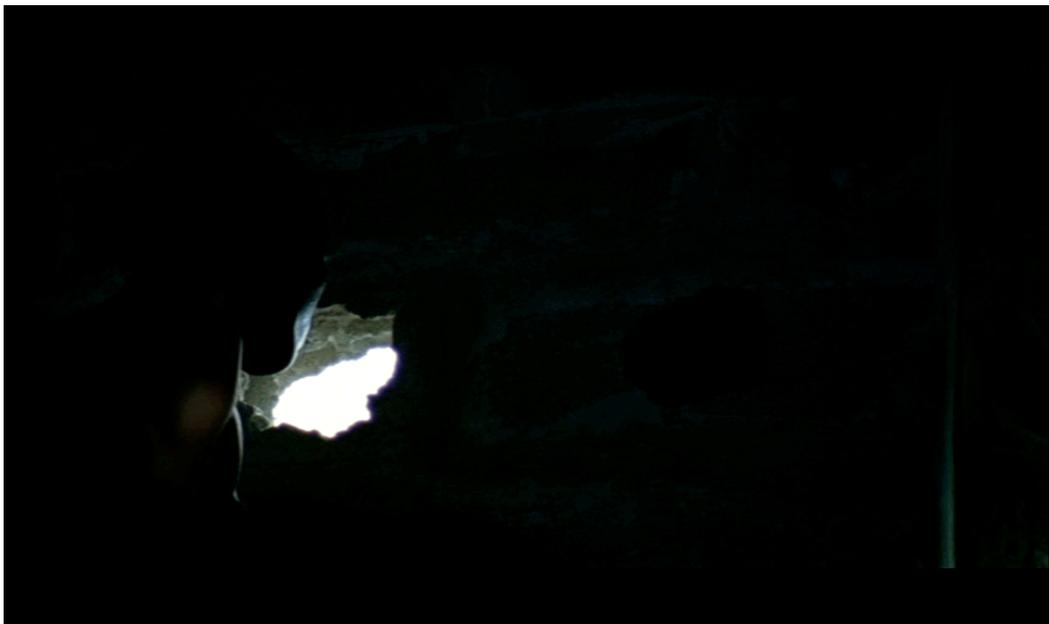
Home (T. Johnson, 2015)

Dreamworks Animation, la misma productora de *Antz*, estrena en 2015 *Home*: como en *Antz*, el personaje ninguneado (allí Z, aquí Oh) acaba convertido en líder y



salvador de la masa, que experimenta en un espacio celestial, abierto al máximo, una lógica cerrada, circular, por la cual la gente celebra su vuelta a la realidad de la que nunca se movió realmente. Al ritmo de las canciones de Rihanna, Oh repite la frase "entrar al exterior" para confirmar que todo exterior se ha vuelto interior, que no hay salida de hecho, ni siquiera en las categorías gramaticales, y que ésta es la mejor de las noticias en el mundo del *selfie* y del capital globalizado.

Esta dialéctica cierra, por decir así, la tensión entre lo abierto y lo cerrado gracias a la oscilación entre una interioridad ensimismada y una exterioridad que, en última instancia, solamente refuerza las claves ideológicas de ese interior ya dado como inamovible, o normal, o natural. En contraste con esta autosuficiencia del interior, representado por la forma de vida de la clase media-alta del Primer Mundo, estarían funcionando otras miradas sobre/desde la posición de sujetos en condiciones extremas de precariedad y subalternidad. Éste sería el caso de la historia silenciosa de un grupo de inmigrantes africanos en Francia, tal como la dispone *La herida* (*La blessure*, 2004) de N. Klotz. En *La blessure* una herida en la pierna de una mujer causada por el maltrato policial en un control de aduanas sirve como sinécdoque del daño colectivo, corporal, ambiental ante la exclusión social y la expulsión ilegal de población migrante pobre. El silencio y el vacío marcan el énfasis de este film de Klotz en espacios interiores que producen un efecto de desasosiego y de carencia, de indefensión sin remedio. El muro que separa interior de exterior se vuelve denso, opaco, mientras figuras que no son apenas sino sombras calladas se asoman a un agujero por donde entra apenas un resquicio de luz.



La herida (*La blessure*, N. Klotz, 2004)



Sintomáticamente, la representación grupal y exterior adopta en esta película de Klotz la forma irónica del canon pictórico occidental, estable y centrado, conocido como *perspectiva artificialis*. Dicha representación visual en perspectiva, definida ya desde el Renacimiento, como *costruzione leggitima*, es un modo de mirar (o de ver, como diría Berger) cargado de premisas ideológicas clasistas y etnocéntricas (PANOFSKY 1999). Al ser encuadrados de esta forma los personajes de *La herida* quedan encerrados simbólicamente en su propia impotencia, en una línea de coherencia con su sufrimiento invisible en la sociedad globalizada actual:



La herida (La blessure, N. Klotz, 2004)

En este sentido, el tratamiento del espacio interior puede entonces volverse polémico, provocador, y entrar en una vía crítica no necesariamente registrable por la conciencia del espectador pero sí por su mirada y su *sensorium* individual y social. El interior se carga de una violencia oscura, cruel, que entronca con la puesta en escena de la película griega *Canino (Kynódontas, Y. LANTHIMOS, 2009)*. Aquí, una familia de clase acomodada prohíbe a sus hijos salir fuera del hogar educándolos en el discurso de que salir es imposible y peligroso, manteniéndolos aislados de todo contacto con el mundo real, y a la vez condenándolos a una desesperación que solamente puede terminar de una manera trágica.



La secuencia en que los hijos juegan a orientarse con los ojos vendados se convierte así en una metáfora o *mise en abime* de la perspectiva crítica general.



Canino (Kynódonas, Y. Lanthimos, 2009)

El interior se trata en *Canino* como un lugar de muerte, destructivo, sin salida que no sea más muerte o más destrucción. Este enfoque recuerda un film anterior dirigido por L. Von Trier, de título *Dogville* (2003), con el que *Canino* mantiene un diálogo implícito en la referencia a una vida de sumisión ciega, comparable a la de una manada de perros (*dog/can*) domesticados y a la vez salvajes. De una interioridad así de angustiada y aniquiladora solamente se puede salir, quizá, hacia un espacio infinitamente abierto, indeterminado, y a la vez potencialmente libre. No otra cosa parece proponerse a lo largo del film documental *Encuentros en el fin del mundo* (*Encounters at the End of the World*, 2007) realizado por W. Herzog. Para Herzog, es como si la deslimitación del espacio se diera acompañada de un vértigo o crisis de la mirada, de modo que hasta la función del fuera de campo no es otra que “añadir espacio al espacio” (DELEUZE 2001a: 35). En otras palabras, la apertura máxima del espacio, sobre un suelo movedizo como el de la Antártida, produce un efecto de trastorno de la visión, acuciada por la omnipresencia del blanco polar y los planos sin clausura posible.

En el caso de *Encuentros en el fin del mundo* se podría hablar de una experiencia de la crisis espacial, esto es, de una crisis de la experiencia que aproxima la mirada (como suele suceder en la filmografía de Herzog) a la vivencia límite de la locura. Así se expresa en la escena de la colonia de pingüinos, que a su vez se cruza con imágenes paralelas en la parte final de *La sal de la tierra*, film documental sobre la obra del fotógrafo Sebastiao Salgado (*The Salt of the Earth*, W. Wenders, 2014): la voz en off describe la situación de un grupo de pingüinos que abandona la colonia en busca de



alimento y una vida mejor, algunos de ellos se encaminan hacia la costa, otros deciden regresar a la comunidad, pero uno de ellos decide incomprensiblemente iniciar una ruta sin retorno hacia un horizonte de montañas, donde encontrará una muerte segura sin recursos, sin nadie.



Encuentros en el fin del mundo (Encounters at the End of the World, W. Herzog, 2007)

La soledad se experimenta aquí como una instancia de lo real y lo común, como una forma de entrar en lo político y sus límites en un contexto de crisis social (ALEMÁN 2012). La imagen fílmica, en fin, se deja ver según el prisma de la reflexión que se hace B. Noël en su *Diario de la mirada* (2014: 107):

El espacio es sustancial. Su abertura se abre a la vez en todas partes y en mis ojos. Se abre en cada cosa, tanto y tanto se abre, se abre hasta el punto de abolir todas sus aberturas en lo Abierto. Y en lo Abierto, pierdo la cabeza.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril G., 2007, *Análisis crítico de textos audiovisuales (Mirar lo que nos mira)*, Síntesis, Madrid.
- Alemán J., 2012, *Soledad: común (Políticas en Lacan)*, Clave Intelectual, Madrid.
- Appadurai A., 2001, *La modernidad desbordada (Dimensiones culturales de la globalización)*, FCE, México.



- Apple M., 1986, *Ideología y currículo*, Akal, Madrid.
- Apple M., 1997, *Teoría crítica y educación*, Miño/Dávila, Buenos Aires.
- Arnheim R., 2002, "Estudio sobre el contrapunto espacial", en S. Yates (ed.), *Poéticas del espacio*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 33-50.
- Aumont, J., 1980, «L'espace et la matière», en J. Aumont, J. L. Leutrat (eds.), *Théorie du film*, Albatros, Paris, pp. 9-20.
- Aumont J., Marie M., 2002, *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.
- Bachelard G., 1998, *La poética del espacio*, FCE, México.
- Benjamin W., 1990, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, pp. 17-57.
- Bauman Z., 2002, *La cultura como praxis*, Paidós, Barcelona.
- Berger J., 2002, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Carceller C., Company J. M., Ponce V., Talens J., 1983, "El delirio como texto", *Contracampo (Revista de cine)* 32, pp. 27-33.
- Deleuze G., 2001a, *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona.
- Deleuze G., 2001b, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona.
- Duarte-Freitas M. C., Kemczinski A., Tobías-Martínez M. Á., 2015, "Un repositorio digital de contenido fílmico como recurso didáctico", *Comunicar* 44, pp. 63-71.
- Giroux H., 1996, *Placeres inquietantes (Aprendiendo la cultura popular)*, Paidós, Barcelona.
- Gramsci A., 2011, *¿Qué es la cultura popular?*, Universitat de València, Valencia.
- Guback T., 1980, *La industria internacional del cine*, Fundamentos, Madrid.
- Lacan J., 2013, *Escritos (1)*, Siglo XXI/Biblioteca Nueva, Madrid.
- Lefebvre H., 2013, *La producción del espacio*, Capitán Swing, Madrid.
- Lundgren U. P., 1992, *Teoría del currículum y escolarización*, Ediciones Morata, Madrid.
- Magalhaes V., 2008, *Poéticas de la interrupción (La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea)*, Trama Editorial, Madrid.
- Méndez Rubio A., 2015, *Comunicación, cultura y crisis social*, Universidad de la Frontera, Temuco.
- Metz Ch., 2001, *El significante imaginario (Psicoanálisis y cine)*, Paidós, Barcelona.
- Nixon R., 2013, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Harvard.
- Noël B., 2014, *Diario de la mirada*, Libros de la Resistencia, Madrid.
- Panofsky E., 1999, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona.
- Rancière J., 2012, *El malestar en la estética*, Clave Intelectual, Madrid.
- Reich W., 2014, *Psicología de masas del fascismo*, DDT Liburuak, Bilbao.



Sloterdijk P., 2007, *En el mundo interior del capital (Para una teoría filosófica de la globalización)*, Siruela, Madrid.

Antonio Méndez Rubio, es Profesor Titular de Teoría de la Comunicación en la Universitat de València (España). Ha sido Profesor Visitante en Duke University, y Profesor Invitado en la Universidad Internacional de Andalucía, Universidad del País Vasco, Princeton University y Dartmouth College. Sus líneas de investigación se centran en estudios culturales, música popular y nuevos movimientos sociales. Ha publicado los ensayos *Encrucijadas: Elementos de crítica de la cultura* (1997), *Poesía y utopía* (1999), *La apuesta invisible: Cultura, globalización y crítica social* (2003), *Perspectivas sobre comunicación y sociedad* (2008), *La desaparición del exterior: Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad* (2012) y *Comunicación, cultura y crisis social* (2015).

antonio.mendez@uv.es